

Lüster, Lack und Liotard : Techniken und Texturen zwischen Asien und Europa

Autor(en): **Etienne, Noémie / Lee, Chonja**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **69 (2018)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-760345>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Noémie Etienne, Chonja Lee

Lüster, Lack und Liotard: Techniken und Texturen zwischen Asien und Europa

Die glänzende Oberfläche *à l'imitation de la Chine*
ist ein medienübergreifendes Phänomen

Chinoiserie, das bedeutet nicht nur Chinesen in phantastischen Landschaften, Pagoden und Blumenornamente; es heisst auch: neue Materialien wie Porzellan, Lack, Seide und Indienne. Sie zeichneten sich allesamt durch eine Ästhetik des Glanzes aus, der in Europa in den angewandten Künsten unerreicht war.

Abb. 1 Korbgefäss mit Untersatz (links), um 1760/70, bunt bemaltes Porzellan, «Compagnie des Indes», China, 21,6 cm (Untersatzlänge), Schweizerisches Landesmuseum, Zürich (LM 62911/62912)

Abb. 2 Korbgefäss mit Untersatz (rechts), um 1770/80, bunt bemaltes Porzellan, Porzellanmanufaktur Kilchberg-Schooren, 9×19,5×14,9 cm, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich (LM 62909 23.4.1982)

Der mit «Chinoiserie» bezeichnete Stil war von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis ins frühe 19. Jahrhundert europaweit ein Dauerbrenner. Vor allem im 18. Jahrhundert umfasste die China-Mode nahezu sämtliche Bereiche des Interieurs, wie Geschirr, Möbel, Textilien, Tapeten und Metallarbeiten, aber auch ganze Raumgestaltungen, wie das Porzellankabinett, Architekturen, wie den Pavillon, und die Gartenkunst. Die Chinoiserien sollten sich auch in der Schweiz, vornehmlich bei Adels- und Patrizierfamilien sowie bei wohlhabenden Händlern und Bankiers, ausbreiten.¹

Was hat die Chinoiserie mit China zu tun? In den vornehmlich in Europa gefertigten Stücken schlugen sich die Imaginationen eines fernen, vor allem idealisierten Anderen nieder. Die geographi-

sche Unschärfe unterstreicht die Phantasterei, so bezeichnete etwa der Ausdruck «Indien» zur Zeit des Barock den ganzen Fernen Osten inklusive China und Japan.² Der Terminus «Chinoiserie» subsumierte entsprechend diverse asiatisierende Tendenzen in der europäischen Kunst und im Kunsthandwerk und kann, wie auch der Schwesterbegriff «Turquerie», innerhalb eines Systems des Exotischen verortet werden. Heutige Studien zur dekorativen Kunst machen ausgiebig und oft auch unbedarft Gebrauch von solchen Begriffen, um bestimmte Ikonographien, fremdländische Techniken und die damit fabrizierten Objekte zu beschreiben.

Chinoiserie ist aber das Produkt eines bestimmten Blicks auf den Anderen und seine materielle Kultur sowie eine Translation derselben: Das «Exotische» wird konstruiert, sowohl gedanklich als auch materiell, und dies geschieht stets in einem bestimmten politischen Kontext, der nicht hinter scheinbar wertfreiem Vokabular verschleiert werden sollte. In dieser Hinsicht versuchen kürzlich unternommene Studien zur Chinoiserie und Turquerie die Agenden der involvierten Akteure und die Raisons d'être der Objekte zu verstehen.³ Der Austausch von Lackobjekten am Hofe von Louis XIV beispielsweise muss wieder integriert werden in eine ökonomische Geschichte, zu der Frankreichs damalige Interessen an neuen Absatzmärkten und der Implementierung von Industrien in Siam gehören.⁴

Materialität des Glanzes

Neben der distinktiven Ikonographie, die in zahlreichen Motivbüchern überliefert ist, war es vor allem die genuine Materialität und hohe





Abb.3 Mikroskop von Charles Bonnet (von Horace-Bénédict de Saussure gegeben), vermutlich J.-A. Nollet, Holz, Glas, Messing, Metal, Vernis Martin. Foto Musée d'histoire des sciences, Genf

Qualität der asiatischen Waren, die europäische Käufer schätzten. So bestand die Herausforderung für Künstler und Kunsthandwerker darin, nicht nur stilistisch zu imitieren, was als vermeintlich chinesisch galt, sondern sich an fremdländischen Techniken zu messen. Bereits 1672 gründete die Pariser Akademie zu diesem Zweck die Abteilung «Ouvrages de la Chine» zur nachahmenden Anfertigung von Möbeln. Die Übersetzung bis hin zu einer Substituierung des fremdländischen Kunsthandwerks war ein Marktvorteil und transformierte die materielle Kultur Europas.

Im Folgenden soll ein spezifischer Aspekt dieser exotischen Ökonomie untersucht werden, der sich in die Objekte einschrieb: die Zirkulation und Imitation von Lack. In Denis Diderots und Jean Baptiste le Rond d'Alemberts *Encyclopédie* figuriert Lack als eine «exotische Kunst»: Auf die Besprechung von Produktion und Gebrauch des aus China und Japan stammenden Materials folgt ein Rezept zur Imitation der Effekte des Lackes.⁵ Wir argumentieren, dass Lack mit seinem spezifischen Kolorit und Glanz einen essentiellen – jedoch bisher noch zu wenig studierten – Bestandteil der Ästhetik der Chinoiserie bildet. Obwohl die Alte Eidgenossenschaft (inklusive Genf) kein

Produzent von Lacken à l'imitation de la Chine war, wurde Lack in hiesige Interieurs integriert, angefasst, betrachtet und, wie anhand von Jean-Etienne Liotards *Stilleben* von 1783 gezeigt werden soll, medienübergreifend imitiert.

Die Thematik von Lack und Brillanz wird im 18. Jahrhundert in einer grossen Bandbreite an Publikationen und Traktaten fassbar.⁶ Der Grad und die Art des Glanzes einer Oberfläche sollte zu einem bevorzugten Diskussionsthema in künstlerischen Milieus werden, und dies nicht nur bezüglich Porzellan, Textilien oder Lack, sondern auch für Parkett, Pastell- oder Ölmalerei. Der Import und die Imitation von Asiatika mögen dieses übergreifende Interesse am «Glanz der Dinge» verstärkt haben. Deshalb wird hier vorgeschlagen, das Augenmerk auf diese ästhetische Eigenschaft zu richten, die den Lacken, dem Porzellan und den Stoffen à la Chine gemein ist.

Porzellan aus Zürich und Nyon

Den Europäern erschien Porzellan als unglaubliche Substanz: weiss, hart und vor allem transluzent. Seine Herstellung auf Kaolinbasis gelang hier erst 1707 am Hofe von August dem Starken in Dresden. Dieser hatte eine Sammlung



Abb.4 Jean-Etienne Liotard, *Stillleben mit Teeservice*, um 1781, Öl auf Leinwand auf Holz montiert, 35,8×51,6 cm. Foto © The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

chinesischer und japanischer Porzellanstücke zusammengetragen und gründete die Meissner Porzellanmanufaktur, die nach anfänglicher Imitation chinesischer Ware und insbesondere der japanischen Imari- und Kakiemon-Dekors zunehmend einen eigenen Stil entwickelte.

Auch Schweizer Unternehmen produzierten das sogenannte weisse Gold. Die 1763 gegründete Porzellanmanufaktur in Kilchberg-Schooren bei Zürich gehörte zu den wichtigsten Herstellern von hochstehendem Tafelgeschirr und dekorativen Figuren. Obwohl zu dieser Zeit der Zenit der China-Mode bereits überschritten war, finden sich so manche Chinoiserien, darunter vom Meissner oder Pillements Formenvokabular inspiriertes Kaffee- und Teegeschirr. Ostasiatisches Dekor wurde insbesondere für Stücke aus Porzellan verwendet.⁷ Zwei heute im Zürcher Landesmuseum befindliche Körbchen bezeugen die Imitation der ostasiatischen Ware besonders eindrücklich (Abb. 1 und 2). Im Vergleich zu dem ostasiatischen Exemplar – das notabene bereits für den Exportmarkt hergestellt wurde – fällt die Mattigkeit der Zürcher Kopie auf; bezüglich des charakteristischen Glanzes waren die asiatischen Originale unübertroffen.

Die in der Schweiz zweitwichtigste Porzellanfabrik wurde 1781 im damals bernischen Nyon etabliert und produzierte vor allem im klassizistischen Stil. Allerdings gibt es auch dort vereinzelte Chinoiserien, wenn auch nicht in grosser Zahl, sondern vor allem um beschädigte chinesische Stücke zu ersetzen. Denn in den Schlössern des Waadtlandes war Mitte des 18. Jahrhunderts der Gebrauch der sogenannten «Chine de commande» – in China für den Export nach Europa hergestellte Services, manchmal auch verziert mit Familienwappen – in Mode.

Lack à l'imitation de la Chine

Die andere wichtige asiatische Technik, die europäische Handwerker meistern wollten, war jene der Lackkunst. Besonders ab dem 17. Jahrhundert hatte die Zirkulation von Lackpaneelen und -objekten das Interesse der Europäer geweckt und zu Innovationen zwecks Imitation motiviert: Kunsthandwerker experimentierten für einen Lack à l'imitation de la Chine, um damit Einzelteile zusammenzufügen oder auch ganze Kommoden und Gestelle zu realisieren. Ein eigentlicher Techniktransfer war nicht zu bewerkstelligen, denn der zur Gewinnung des Rohproduktes unabdingbare



Lackbaum (*Toxicodendron*) ist in Europa nicht beheimatet, vielmehr handelte es sich bei Produkten, wie dem von den Gebrüdern Martin 1728 entwickelten *Vernis Martin*, um eine Neuerfindung, mit der die Tiefe und der Glanz der meist japanischen Originale nachgetäuscht werden konnten. Das vermutlich auf Baumharz und Terpentin beruhende Surrogat war günstiger als das Original und fand im grossen Stil Verwendung für allerlei Objekte, wie Möbel, aber auch Kutschen, Tabakdosen oder wissenschaftliche Instrumente.

Ein Beispiel hierfür findet sich im Genfer Musée d'histoire des sciences. Das Mikroskop von Charles Bonnet ist golden bemalt mit Landschaften im chinesischen Stil. Es stammt vermutlich aus der Produktion des französischen Physikers Jean-Antoine Nollet (Abb. 3). Dieser unterrichtete in ganz Europa Adelsleute in Physik, darunter auch das französische Königshaus, und stellte Instrumente her. Der wissenschaftliche Anspruch des Geräts und das aufwendige verspielte Design im Geiste des Rokoko standen nicht im Widerspruch. So liess Nollet auch Feuerpumpen oder Globen mit seinen typischen Lackchinoiserien versehen, die sich so bestens in die Kohärenz der Interieurs einfügten.

Lack malen?

Jean-Etienne Liotards *Stillleben*

Lack interessierte nicht nur die Kunsthandwerker, sondern auch die Künstler. Jean-Etienne Liotard (1702–1789) inszenierte in seinem *Stillleben* von 1783 ein Teeservice – ob es sich dabei um ein Service von chinesischer Provenienz oder vielleicht sogar eine in den helvetischen Manufakturen produzierte Chinoiserie handelt, bleibt ungewiss (Abb. 4). Der Maler betonte sowohl das feine, goldverzierte figürliche Dekor als auch die plastischen Eigenschaften des Porzellans; sein Weiss und seinen Lüster. Das Service steht auf einer sogenannten *Tôle*, einer billigen Imitation eines asiatischen Lacktablets. Die Aufsicht und die Dunkelheit, in der nahezu die Hälfte des Bildraumes versinkt, betonen die Flächigkeit der Malerei. Das gesamte Gemälde wird dominiert von Variationen der Farbe Schwarz. Das brillant spiegelnde Tablett zeigt einen Schimmer und gleichzeitig eine geheimnisvolle Tiefe, die an Lack erinnern. Dieser Eindruck wird durch die bunten Akzente und Goldpartien des Porzellans sowie dessen perlmuttartig glänzende Glasur und die Silberlöffel verstärkt, was alles wie die Einschlüsse japanischer Lacke wirkt.

Abb. 5 Lackkabinett, Ende 17. Jahrhundert, Japan, lackiertes Holz, 91×80×50 cm.

Foto Jonathan Watts, © Musée d'ethnographie de Genève (MEG)



Abb. 6 *Der Menschenhandel*, um 1775, bunt bemaltes Porzellan, Porzellanmanufaktur Kilchberg-Schooren, 19 cm, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich (HA 74 11.3.1903)

Marcel Roethlisberger empfand das *Stilleben* als isoliertes Zeugnis eines Geschmacks für die Chinoiserie, indem der Künstler nämlich zugleich Motiv und Stil danach ausrichtete⁸ – auch die dargestellte Tätigkeit, das Teetrinken, war eine Form der Chinoiserie für die Mittel- und Oberschicht. Mary Sheriff, Kristel Smentek und Nebahat Avcioglu haben Liotards Blick auf die aussereuropäische Kunst unterstrichen: Durch seine Reisen kannte der Künstler persische Miniaturen aus eigener Anschauung, und auch mit chinesischen Werken kam er über Radierungen, Aquarelle und Porzellane in Kontakt.⁹

Texturen zwischen Kunsthandwerk und Malerei

Zu Liotards Interesse für die aussereuropäische Kunst kam seine Kennerschaft der angewandten Künste. Er produzierte Malereien in ausgeklügelter Emailtechnik. Ausserdem hatte er damit geliebäugelt, selbst eine Porzellanmanufaktur aufzuziehen. Lack könnte Liotard unter anderem in seiner Heimatstadt Genf gesehen haben. Das

Lackkabinett im Genfer Musée d'ethnographie hatte Guillaume François Franconis (1646–1722), der durch seinen Handel mit der Niederländischen Ostindien-Kompanie reich geworden war, 1707 der Bibliothèque du Collège geschenkt, wo es als Kuriositätenstück figurierte (Abb. 5).

Es ist anzunehmen, dass Liotard durch seine Mäzenin, die Kaiserin Marie Theresе von Österreich, eine grosse Sammlerin von Lackkunst, ebenfalls damit vertraut war. In dem Pastell *La Belle Chocolatière* (1743) malte er eine Porzellantasse auf einem kleinen Lacktablett in den Händen einer Bediensteten. Francesco Algarotti, der es 1745 für die Königliche Dresdner Sammlung erwarb, beschrieb es als «von chinesischem Geschmack»¹⁰. Von anderen Kritikern wurde die charakteristische Flächigkeit sowohl formal als auch im übertragenen Sinn als Platitute kritisiert – mit China war nicht nur Opulenz assoziiert, sondern auch die von Liotard geschätzte Simplizität und materielle Kultur.¹¹ So lobte er 1781 in seiner Schrift *Traité des principes et règles de la peinture* die chinesischen Malereien für ihre «Einheit, Ordentlichkeit, Sauberkeit, obwohl sie von einem Volk gemacht sind, das keine Ahnung von der Kunst hat».¹² Im *Stilleben* scheint er sich gattungsübergreifend an der dekorativen Kunst Chinas orientiert zu haben. Dabei mass sich der Maler mit dem asiatischen Kunsthandwerk, von dem er das Motiv sowie die Materialität, Farben und fesselnde dunkle Brillanz übernahm, wobei das Ganze in einer für die chinesische und japanische Malerei typischen Aufsicht und Flächigkeit wiedergegeben ist.

Körper wie aus Lack und glänzende Baumwolle

Die glänzenden asiatischen Oberflächen waren bereits im 17. Jahrhundert zu einem Marker für Exotik geworden und umfassten so viel mehr als die Chinoiserie allein. Die englische Schriftstellerin Aphra Behn (1640–1689) beispielsweise verglich in der Novelle *Oroonoko oder der königliche Sklave* (1688) die dunkle tätowierte Haut ihres Hauptprotagonisten, eines Prinzen und späteren Sklaven der Goldküste, mit der Technik des «Japanierens» oder eben Lackierens.¹³ Die Assoziation des aus dem fernen Asien importierten Kunstgewerbes mit einem afrikanischen Körper folgt der Logik der Zeit, in der Letzterer selbst zu einer Ware innerhalb des transatlantischen Dreieckshandels wurde. Eine Figurengruppe aus der Zürcher Porzellanmanufaktur Schooren verkörpert dies auf drastische Weise und verdeutlicht, dass sich unter



glänzenden Oberflächen zuweilen menschliche Tragödien verbergen (Abb. 6). Sie zeigt den Moment des Handels eines nackten dunkelhäutigen Sklaven gegen Geld und ein Paket von vermutlich bedruckten Baumwollstoffen, einer der Haupt-handelswaren im Tausch gegen Sklaven. Diese Indiennes waren ein weiteres ursprünglich asiatisches Produkt, das die Europäer mit seinen bunten Designs, mitunter im chinesischen Stil, und seinem Glanz in den Bann zog.

Wenn die Schweizer auch keinen lokalen Lack produzierten, so imitierten sie den Glanz der Indiennes, eine ihrer Schlüsselqualitäten: So war beispielsweise auch der persische Markt verrückt nach schwarz bedruckter Baumwolle, die glänzte wie Lack.¹⁴ Im Gegensatz zur Seide, dem chinesischen Paradeprodukt seit der Antike, von dessen griechischer Bezeichnung *serica* sich auch der Name China ableitete, war die Baumwolle a priori bar des Glanzes. Er wurde erst durch die Satinage verliehen, das Ineinanderpressen von Farben, Fäden und Stärke von Hand mittels eines Achatsteins, später auch durch maschinelles Kalandrieren. Zwei Beispiele wunderbar glänzender, vermutlich beide in der Schweiz hergestellter Indienne-Jacken werden heute im Historischen Museum in Bern und im Landesmuseum aufbewahrt (Abb. 7 und 8). Wie auch beim Porzellan und Lack waren jedoch im Allgemeinen die Stoffe aus Persien und Indien insbesondere im glatt polierten Abschluss überlegen.

Eine medienübergreifende Ästhetik

Die Chinoiserien sind im Grossen und Ganzen höchst intermedial, wurde doch asiatisch inspiriertes Bildvokabular in unterschiedlichsten Medien



angewandt; eine Besonderheit bei Liotard ist die Fusion von gezeigtem Gegenstand und anverwandtem Repräsentationsmodus. Er übersetzte die Materialität und die visuelle Wirkung der Lackarbeit – ihre charakteristische leuchtende Dunkelheit – in die Malerei. Die Wichtigkeit der angewandten Künste, nicht nur für Liotard, sondern allgemein für verschiedenste Schichten der Bevölkerung, kann nicht genug unterstrichen werden. Wurden doch, angeregt durch asiatische Objekte, interkulturelle Bezüge, insbesondere in den intimen Privaträumen, massenhaft, wenn auch auf naive Weise erprobt: Teeservices, Lackkästchen sowie Tapeten und Kleider aus bedruckter Baumwolle boten in Europa völlig neue visuelle und haptische Erfahrungswelten. Die Chinoiserien sind kein authentisches Zeugnis der Kultur Chinas, aber umso mehr eine Möglichkeit, die Imagination von etwas Fremdem und dessen Unterwerfung in der künstlerischen und alltäglichen Aneignung zu leben.●

Abb. 7 Damenjacke aus schwarz bedruckter Indienne mit Blumenmotiv, um 1770, Baumwolle und Wolle. Foto Chonja Lee, © Bernisches Historisches Museum (BHM Inv. 21277)

Abb. 8 Damenjacke aus dunkelbrauner Indienne mit Blumenmotiv, Ärmelabschluss mit Samt eingefasst, Sissach, 40×38 cm, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich (SZ, SZ.1B.14.2.6.3A)

Anmerkungen

1 Siehe Yvonne Boerlin-Brodbeck. «Chinoiserie in der deutschsprachigen Schweiz»; Jean-Pierre Voiret. «Genf und die Verbreitung der Chinoiserie in der Schweiz». In: *China in der Schweiz: Zwei Kulturen im Kontakt*. Hrsg. von Paul Hugger. Zürich 2005, S. 27–40 resp. S. 12–26, hier S. 15.

2 Siehe Alain Gruber. *Chinoiserie: Der Einfluss Chinas auf die europäische Kunst 17.–19. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog Abegg-Stiftung Bern Riggisberg. Riggisberg 1984, S. 8.

3 Für eine kritische Besprechung siehe Stacey Sloboda: *Chinoiserie. Commerce and Critical Ornament in Eighteenth-Century Britain*. Manchester 2014; Nebahat Avcioglu. *Turquerie and the Politics of Representation, 1728–1876*. Farnham 2011.

4 Meredith Martin. «Mirror Reflections: Louis XIV, Phra Narai, and the Material Culture of Kingship». In: *Art History* 4, 2015, S. 653–667.

5 Chevalier de Jeaucourt. «Vernis du Japon». In: Denis Diderot, Jean d'Alembert (Hrsg.) *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 17. Paris 1765, S. 77.

6 Siehe Noémie Etienne. *The Restoration of Paintings in Paris. 1750–1815. Practice, Discourse, Materiality*. Los Angeles 2017, S. 95–106.

7 Siehe Siegfried Ducret. *Die Zürcher Porzellanmanufaktur und ihre Erzeugnisse im 18. und 19. Jahrhundert*. Bd. I. Zürich 1959, S. 51, 178–186, 221.

8 «An isolated expression of the taste for chinoiserie (in subject and to some degree in style)»; Marcel Roethlisberger. «Jean-Etienne Liotard as a Painter of Still Lives». In: *The J. Paul Getty Museum Journal* 13, 1985, S. 119.

9 Mary D. Sheriff. «The Dislocations of Jean-Etienne Liotard, called the Turkish Painter». In: Mary D. Sheriff (Hrsg.). *Cultural Contact and the Making of European Art since the Age of Exploration*. Chapel Hill 2010, S. 97–122; Kristel Smentek. «Looking East: Jean-Etienne Liotard, the Turkish Painter». In: Nebahat Avcioglu und Barry Flood (Hrsg.). *Globalizing Culture: Art and Mobility in the Eighteenth Century*, *Ars Orientalis*, Smithsonian Institution, Washington, 2010; Nebahat Avcioglu. *Turquerie and the Politics of Representation, 1728–1876*. Farnham 2011, S. 22. Siehe auch: Marianne Koos. *Haut, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Etienne Liotard*. Paderborn 2014.

10 «J'ai acheté, dit-il à Mariette, du fameux Liotard, un tableau de pastel (...). Cette peinture est presque sans ombre, dans un fond clair, et elle prend son jour de deux fenêtres dont l'image se réfléchit dans le verre. Elle est travaillée à demi-teintes avec des dégradations de lumière insensibles, et d'un relief parfait. La nature qu'elle exprime n'est point maniérée; et quoique peinture d'Europe, elle se- roit du goût des Chinois (...).» Francesco Algarotti à Pierre-Jean Mariette, 13 février 1751, Algarotti (*Opere*, Cremona 1781, vol. 7, S. 28). Siehe: Nebahat Avcioglu, 2011, S. 37.

11 «J'ai été très scandalisé de trouver le portrait du Chianlit, qui s'est dit lui-même le peintre Turc. Encore est-ce le plus mauvais qu'il ait fait; il est plat, plat, plat, trois fois plat et tout ce qui a jamais existé de plus plat.» L'Abbé le Blanc à Maurice Quentin de La Tour, Florence, 8 avril 1751, zit. nach Nebahat Avcioglu, 2011, S. 37.

12 «Ce qui donne aux peintures chinoises l'agrément que nous leur trouvons, c'est d'être unies, propres, nettes,

quoique faites par des peuples qui n'ont aucune teinture de l'art.» Jean-Etienne Liotard. *Traité des principes et des règles de la peinture*. Genf 1781, S. 61.

13 Siehe Aphra Behn. *Oroonoko or the Royal Slave. A true History*. London 1688. Siehe auch Benjamin Schmidt. *Inventing Exoticism: Geography, Globalism, and Europe's Early Modern World*. Philadelphia 2015, S. 167, 175.

14 Mattiebelle Gittinger. *Master Dyers to the World: Technique and Trade in Early Indian dyed Cotton Textiles*. Washington, The Textile Museum 1982, S. 177. Wir möchten Arianne Fennetaux für diesen Hinweis danken.

Literatur

Nebahat Avcioglu. *Turquerie and the Politics of Representation, 1728–1876*. Farnham 2011.

Stéphane Castelluccio. *Le prince et le marchand. Le commerce de luxe chez les marchands merciers parisiens pendant le règne de Louis XIV*. Paris 2014.

Noémie Etienne und Vincent Chenal. «Les demoiselles Rath et l'institution artistique à Genève autour de 1800». In: *Post Tenebras Luxe*. Genf 2010, S. 66–87.

Anne Forray-Carliet und Monika Kopplin (Hrsg.). *Les secrets de la laque française. Le vernis Martin*. Paris 2014.

Paul Hugger (Hrsg.). *China in der Schweiz: Zwei Kulturen im Kontakt*. Zürich 2005.

Anna Jackson und Amin Jaffer (Hrsg.). *Encounters. The Meeting of Asia and Europe, 1500–1800*. London 2004.

Anna Jolly (Hrsg.). *A Taste for the Exotic. Foreign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs* (Riggisberger Berichte 14). Riggisberg 2007.

Monika Kopplin. *Europäische Lackkunst*. Münster 1998.

Marcel Roethlisberger. «Jean-Etienne Liotard as a Painter of Still Lives». In: *The J. Paul Getty Museum Journal*, 13, 1985, S. 109–120.

Benjamin Schmidt. *Inventing Exoticism: Geography, Globalism, and Europe's Early Modern World*. Philadelphia 2015.

Stacey Sloboda. *Chinoiserie. Commerce and Critical Ornament in Eighteenth-Century Britain*. Manchester 2014.

Jean-François Stazak. «Qu'est-ce que l'exotisme?». In: *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 2008, 148, S. 7–30.

Michael Yonan. *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art*. Philadelphia 2011.

Zu den Autorinnen

Prof. Dr. Noémie Etienne und Dr. des. Chonja Lee sind Kunsthistorikerinnen und arbeiten an der Universität Bern im von Noémie Etienne geleiteten SNF-Projekt «The Exotic? Integration, Exhibition, and Imitation of Non-Western Material Culture in Europe (1600–1800)». Kontakt: www.theexotic.ch

Résumé

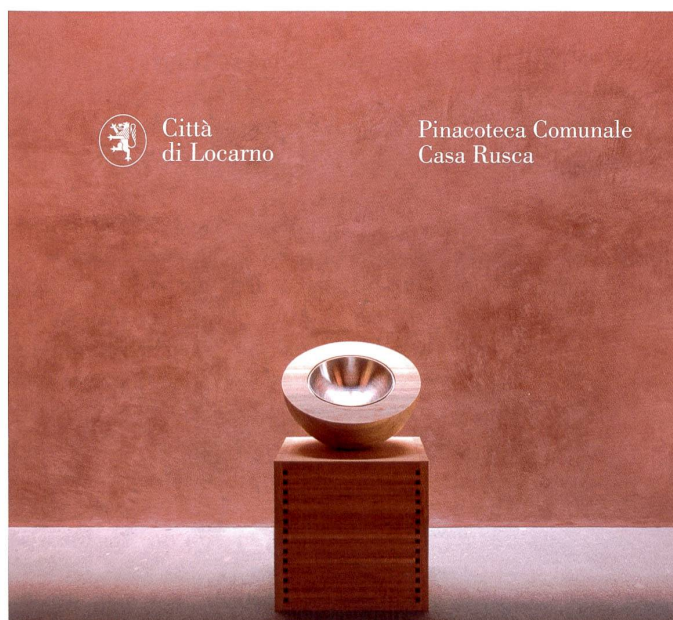
Lustre, laque et Liotard : techniques et textures entre l'Asie et l'Europe

A l'aide d'exemples provenant des domaines des arts décoratifs et des beaux-arts, nous montrons que la brillance des surfaces devient l'un des enjeux majeurs de l'économie des chinoïseries en Suisse. Les artisans et les artistes suisses ont connaissance des porcelaines, des laques et des textiles qui se diffusent partout en Europe. Leur circulation est liée aux ambitions diplomatiques et économiques des pays impliqués (Chine, Japon, Siam, France, Allemagne, Angleterre, Hollande...). En Europe il s'agit dès lors de maîtriser ces techniques pour les développer et les commercialiser. De plus, les acteurs cherchent à traduire leur brillance et leur texture dans différents médias : les objets importés de Chine ou du Japon transforment ainsi l'univers sensoriel en Europe, stimulant l'imitation de certaines matières et rendus plastiques, tels le luisant et le nacré. Par exemple, dans la *Nature morte* du Getty, le peintre genevois Jean-Etienne Liotard se confronte directement aux propriétés matérielles et aux formes des laques asiatiques, introduisant un nouvel horizon visuel et tactile en Europe.

Riassunto

Smalti, lacche e Liotard: tecniche e texture fra Asia ed Europa

Attraverso alcuni esempi tratti dall'ambito delle arti decorative e delle belle arti, il contributo rivela come la lucentezza delle superfici fosse una delle prerogative principali dell'economia delle cineserie in Svizzera. Gli artigiani e gli artisti svizzeri erano a conoscenza delle porcellane, delle lacche e dei tessuti diffusi ovunque in Europa. La circolazione di questi beni era legata alle ambizioni diplomatiche ed economiche dei Paesi coinvolti (Cina, Giappone, Siam, Francia, Germania, Inghilterra, Olanda...). In Europa si trattava di padroneggiare queste tecniche per svilupparle e commercializzarle. La lucentezza e la struttura dei materiali venivano tradotte in diversi ambiti espressivi. Gli oggetti importati dalla Cina o dal Giappone trasformavano così l'universo sensoriale europeo, stimolando l'imitazione di certe materie e rese plastiche, quali la brillantezza e l'effetto madreperla. Nella *Natura morta* del Getty, per esempio, il pittore ginevrino Jean-Etienne Liotard si confronta direttamente con le proprietà e le tipologie di lacca asiatiche, introducendo un nuovo orizzonte visivo e tattile in Europa.



SPAZIO SACRO

MARIO BOTTA

25. März | 12. August 2018

Nachdem das Museum international bekannte Künstler präsentiert hat, eröffnet es das Programm 2018 mit einer Mario Botta gewidmeten Ausstellung und erweitert so seinen Horizont und sein Interesse auf die Architektur. Zum allerersten Mal werden 22 Architekturen aus verschiedenen Ländern wie der Schweiz, Italien, Frankreich, Israel, Ukraine, Südkorea und China präsentiert. Alle Projekte sind anhand von Originalmodellen, Zeichnungen und überdimensionalen Abbildungen dokumentiert.

Casa Rusca
Piazza S. Antonio
CH-6600 Locarno

UBS LAUBE

Dienstag - Sonntag 10 - 12 | 14 - 17
Montags geschlossen